MIECZYSŁAW LIMANOWSKI

O TREŚCI IMANENTNEJ OBRAZÓW RUSZCZYCA

ODBITKA Z WYDAWNICTWA P. T.
„FERDYNAND RUSZCZYC ŻYCIE I DZIEŁO"

WILNO 1939

MIECZYSŁAW LIMANOWSKI

O TREŚCI IMANENTNEJ OBRAZÓW RUSZCZYCA

O TREŚCI IMANENTNEJ OBRAZÓW RUSZCZYCA.

Obrazy wileńskiego mistrza mieszczą w sobie treść duchową. Publiczność „czuje", że pod powierzchnią formalną jest w nich treść głębsza i że taki obraz, jak „Ziemia", nie ogranicza się do scenarjusza, utworzonego z chmur, z pary wołów i człowieka idącego za pługiem. W obrazie „Nec mergitur" jeszcze wyraźniej czuje widz, wrażliwy na sztukę i na światy duchowe, że ma przed sobą — symbol. Treść imanentna czyli ta, która jest „od wnętrza", może być omawiana równie dobrze, jak techniczna, kolorystyczna, lub stylistyczno-kompozycyjna. Do każdej wielkiej kompozycji Ruszczyca, czyli do każdego jego obrazu należą notatki, szkice mniej lub więcej wykończone, czasem nawet cykl obrazów, jako pomysłów wstępnych. Na podstawie tego materjału możemy nietylko śledzić rozwój inwencji i jej kolejne zmiany; możemy chwytać myśl, która nurtowała w artyście, a nawet więcej jeszcze: zbliżać się do tej tajemnej fali, która poddała artyście same pomysły. Zagłębiając się w twórczości Ruszczyca, odkrywamy, że są w niej konstelacje, jakgdyby słońca centralne i dokoła nich krążące satelity, odpadki światów, które do kompozycji ostatecznej nie weszły, ale za to pozwalają na wgląd w sam twórczy akt mistrza, w wyrzeczone przez niego: „stań się!".

Szkic niniejszy nie jest rozprawą naukową. Przeznaczony jest dla publiczności, mającej dobrą wolę i pragnącej mieć oczy otwarte nie tylko na rzeczy zewnętrzne. Ażeby zejść w sfery imanentne i posiąść metodę czytania treści wewnętrznej dzieł sztuki, trzeba odnaleźć w kompozycji pewne klucze, pozwalające zstąpić na dno obrazu, do jego podziemnego, ukrytego planu. Orjentacje związane z umiejscowieniem w górze lub w dole, na przednim planie lub w głębi, po stronie prawej lub lewej, orjentacje, mające wyjątkowe znaczenie dla wszelkiej akcji — oto są momenty, które dają możność śledzenia za podziemną topografją obrazu, wypływającą z usposobień samego artysty. Porównywając obrazy Ruszczyca ze sobą, oglądamy kolejne konstelacje (ulubione jego określenie), ustalamy w nich istnienie tego samego planu *anagogicznego,* który nie zmienia się ani na chwilę w całej jego twórczości. Zeszliśmy w podziemia i uchwyciliśmy schemat matematycznej kanwy, będący rodzajem rzutowania reszty ruchliwej i zmiennej. Dopiero teraz, jak w księdze, czytamy zamkniętą treść twórcy.

Ruszczyc — nie potrzeba tego dowodzić — był w pełni słowa artystą, ale obok malarza był równocześnie w swoich obrazach poetą. Możnaby przejść ponad tą jego inspiracją poetycką i mówić o technice, o manjerze malarskiej, o przynależności do tej lub innej szkoły. Ale można także chcieć zgłębić *dramatyzowanie,* które go cechuje jako poetę i które go zbliżało do teatru; można odcyfrowywać akcję, zaklętą podświadomie lub półświadomie w jego malowidłach, podpatrywać świat poetyckiej fikcji, doprowadzony tylko do pewnej granicy, aby potem pozwolić malarstwu samemu grać dominującą rolę. Charakterystyczną właściwością Ruszczyca jest *urywanie w porę* tego, co dra-

maturg czysty byłby rozwijał w akcji i w djalogach aż do finału, czyli do krystalizacji pełnej. Ruszczyc naszkicowuje dramaturgję podziemną, *anagogiczną,* chcąc zostawić swobodę linjom, bryłom, kolorowi, atmosferze obrazu, nie chcąc iść zadaleko i dochodzić do alegoryj, których unikał, jako rasowy symbolista.

Genjalny malarz wileński miał w sobie samym najgłębsze zetknięcia ze sztuką dramatyczną. Wystarczy oglądać jego inscenizacje, aby zrozumieć, ile duszy włożył w zgłębianie takiego wizjonera, jak Słowacki. Schodził na dno planu wizyjnego „Balladyny" i „Lilli Wenedy" i to tak daleko w głąb i odważnie, że wracając stamtąd, mógł kongenjalnie urodzić te same wizje w plastyce, i nawet z tą samą muzyką, jaką miał poeta w uchu.

Rozróżniać tedy należy powierzchnię obrazu formalną, która daje się widzieć oku fizycznemu i tę głębię imanentną, która jest chwytana przez centra duchowe człowieka, zwłaszcza, gdy ten ma rozbudzone widzenie astralne.

Grecy zupełnie słusznie przypisywali muzom inspirację. Uważali za nią przedewszystkiem poezję. Oni — ci Grecy, będąc niezrównanymi mistrzami w sztuce, podkreślali uparcie, że forma zewnętrzna dzieła sztuki jest tylko *skorupą.* „Uduchowienie" obrazów Ruszczyca, poetycka twórczość w jego malarstwie budziły nieraz sprzeciw wirtuozów techniki. Dopiero z biegiem czasu pogodzono się z głębokiemi wizjami Matejki, a Wyspiański, który miał zdeklarowanych wrogów, zaledwie dzisiaj podlega rozgrzeszeniu ze swej wizyjności.

Korzystamy z faktu, że u Ruszczyca możemy zejść w głąb świata, ukrytego pod powierzchnią i należącego całkowicie do bogactw imanentnych, więc duchowych. Postaramy się pokazać, mając przed sobą owoc, że wewnątrz niego, w głębi pod łupiną, kryje się swoisty aromat. Wizja misterjów, zaledwie napomknięta, może dojść w nas do pełnego głosu. Spoglądając na tę łupinę, trącamy w samych sobie struny, na których mistrz, chcąc rządzić duszami, pragnął usłyszeć z kolei *nasz odzew* po to, żeby był *chór.*



II. ZIEMIA.

Obraz jest elementarnie prosty. Wycinek pola bez kolorów, rozpaczliwie ciemnego, wygina się na tle horyzontu. Rozróżnić można dwa woły i sylwetkę chłopa. Niebo zajmuje więcej, niż dwie trzecie obrazu. Na tle istnej powodzi chmur jest pełno świateł i blasków. Błąkają się strzępy odartych mgieł, tworząc czarne cienie.

W obrazie zajmuje nas przedewszystkiem światło. Pytamy się, skąd wypada, dokąd leci? Najwyraźniej wypada światło z lewej strony obrazu, ma swe źródło za ramą i malarz uważał za stosowne podkreślić spadzistość, po której staczają się pług, woły i chłop. Stwierdzamy, że na dole ściemnia się i że odwrotnie — na niebie — roi się od krzyków i złocistych fanfar.

Zastanawiamy się, dlaczego blask i czarna spodem ziemia z matematyczną ścisłością rodzą w nas uczucie, że idzie wiosna, zmartwychwstanie natury. Nie mamy ani na chwilę wątpliwości, że zboże, które w tę rozoraną glebę padnie, nie pójdzie na przepadłe.

Niebo przedewszystkiem pociąga nasze oko. Pławimy się, oglądając je, jakby to był ocean. Łapiemy nawet siebie na tej ucieczce w górę, byle dalej od szamotania się i borykania na stoku. Odbijając się od ziemi, jesteśmy jak strzała, która z tego łuku wzbiła się jaknajwyżej, aby zgubić się w mleku przeczystych obłoków. Za sobą, na dole, mamy wysiłek fizyczny, znój czoła, mocowanie okropne, aby obejść jakiś wielki kamień, który wyrósł nagle na skibie i nie chce z drogi ustąpić.

Stoimy przed obrazem oniemiali, czując, że rozdwajamy się. Są tu jakieś rozstajne drogi. Teraz dopiero rozumiemy sprawną rękę malarza, który odcina niebo od ziemi jakby nożem, z całą bezwzględnością. Pług kaleczy ziemię, krając ją żywcem. Bierność ziemi na dole podwaja aktywność światła na górze.

Z wizji urodził się ten obraz. W natchnieniu zobaczył Ruszczyc, jak ziarno jest rzucone w ziemię. Siedem miesięcy zimy przejdzie, zanim nad ciemnością zatryumfuje niebo. Stojąc przed obrazem, widzimy już to przyszłe zwycięskie niebo. Chłop, idąc za bruzdą, może wlepiać oczy w grudę i nie widzieć liter, w których czytamy znaki glorji Zmartwychwstania. Łącząc w sobie poczucia nieskończonej ilości pokoleń, które trudziły się i borykały z pługiem, wiemy, że ziarno nie pójdzie na marne, że już w tej chwili przygotowuje się bój i zwycięstwo. Niebo, zamiast budzić w sercu lęk, dopomaga, byśmy, zobaczywszy zbożnie cud, pokornie już i spokojnie na plon czekali. Mamy w tym obrazie misterjum. Rytuały nie są nam podane, jak w Eleusis, w owych zbożowych misterjach, gdzie występują pod ziemią boginie. Tu mamy złączone dwa akty tego samego misterjum krańcowe: początek i koniec, braknie środka. Początek — to orka, szamotanie się i trud na stoku, za chwilę siew; finał — to niebo nad nami, tryumfy wszelakie, przemiana groźby „Mane — Tekel — Phares“ na wyśnione, radosne peany.

Natura już u góry znakami i strzelistemi światłami zapowiada zwycięstwo i wystarczy mieć serce, aby, będąc głęboko związanym z ziemią, przyjąć tę komunję w czystem powietrzu i na wysokościach. Światło, dające życie, drgnęło po lewej stronie po za obrazem. W tę stronę stacza się cała góra. Na stoku chce nas kamień zatrzymać. Zadziwiający jest ten spadek w dół, to wgrążanie się w trzewia matki — ziemi, to wsiąkanie zdawałoby się beznadziejne. W stosunku do nieba, do ruchu światła, do głosów, które krzyczą temi wszystkiemi blaskami, czyż nie zachowujemy się, jakbyśmy cofali się wstecz? Za tym pługiem, mając na wszystko zamknięte oczy, tylko nie na grudę, suniemy po stoku, naprzekór całemu światłu. Toczymy się poprostu według sił ciężkości i przychodzi nam nagle na myśl porzucić to całe oranie. Szalałyby z radości złe moce, zamknięte w kamienistej glebie, gdybyśmy stanęli, dali spokój i w ten sposób zepsuli całą grę, która rozwija się na niebie. Jakież szczęście, że nagromadzone energje, zaklęcia pokoleń zmuszają nas podwoić siły i jeszcze głębiej iść oraniem pod ziemię!

W obrazie Ruszczyca słońce znajduje się w tej chwili za ramą. Jeśli żyjąc ze słońcem i obracając się w stronę południową, zechcemy podnieść głowę, to będziemy mieli ten wschód po lewej ręce, z nim źródło życia, światłość całego dnia. W zgodzie z tą świeżością, która wionie, wypełnia się przestwór, ożywiają się chmury i zbliża się do zwycięstwa niebo. Czyż nie rozumiemy w tem misterjum, że ruch wołów i pługa idzie w kierunku światła wschodzącego? Ze zdumieniem widzimy, że się ściemnia, że za chwilę dzień będzie skończony, i że niema na niebie światła gasnącego dnia. Obraz nie jest kopją rzeczywistości, gdyż do tej ziemi, idącej w noc, należy słońce, wychodzące z nocy. Zaczyna się więc misterjum zjeżdżaniem pługa w stronę mającego wzejść słońca. To, co następuje, jest ukryte po za obrazem. Tam odbywa się dramatyczna perypetja. Malarz jedynie ma prawo zestawiać obok siebie równocześnie początek i koniec, nie dając środka, i zmusić nas, abyśmy dobyli w sobie iskrą elektryczną ten środek i, jak na scenie tajemnej, dopełnili w sobie to, co brakuje, a co jest imanentnie konieczne, jeśli chcemy powiązać wszystko w jedną całość.

Zjeżdżamy na lewo. Krzywizna spodku pochłania nas. Nie pozwolimy dać się zatrzymać. Oczy nasze podnoszą się i ze zdumieniem oglądamy finał, życie w górze, które przewala się na prawo zgodnie z orjentacją czuć, mających plan i dyspozycję w nas samych. Cała akcja jest daleka od naturalizmu, który napewno starałby się uzgodnić zapadającą noc ze słońcem, nie tem na obrazie, ale z tem innem, które logicznie powinnoby pojawić się czerwono po prawej stronie. Obraz urodziła atmosfera mistyczna, trzeba to przyznać, choćbyśmy się na to niewiem jak zżymali. Ziemia stacza się w stronę *wyimaginowanego* wschodu słońca po to, byśmy idąc w tym samym kierunku, zrodzili w sobie perypetję dramatyczną i, obróciwszy się w sobie, ruszyli już odnowieni z powrotem i zwycięsko w górę. Ażeby wziąć w siebie symfonję Beethovenowską, trzeba mieć muzykalne ucho. Stojąc przed obrazem Ruszczyca — jakoż potrafimy dobyć z siebie treść imanentną, jeśli będziemy pozbawieni instynktu bohaterstwa, bez którego nie było i nie będzie teatru, a więc i misterjum? W wyniku patrzenia w głąb pług z żelazem, krający ziemię, przeistacza się w symbol — *w pług złoty,* który kraje niebo i wydobywa z tej wyśnionej, nadziemskiej gleby olśniewające iskry i błyski. Mamy wszelkie prawo wydobyć alchemicznie z obrazu to, co sztuka malarska zaklęła w nim podświadomie, a może nawet — bezwiednie...

Teraz, widząc, że jest „sacrosanctum", miejsce sakralne, w którem dokonywa się nasilenie dramatyczne i przedzierzgnięcie rzeczy, jesteśmy zdolni wytłumaczyć znaczenie *czarnych strzępów,* latających po niebie. Zamierając, czyż nie torują one drogi niebiańskiej glorji i strzelistości? Niepokoi nas kreska ciemna, pióro, z jakiegoś skrzydła wyrwane i lecące z wiatrem. Zbliżamy się do obrazu, dotykamy go palcem, aby się przekonać, czy to nie jest skaza, przypadkowe uszkodzenie płótna. To jest teraz w naszem misterjum ta próba krzyżowa, z którą na chwilę przychodzi niewiara. Kamień usiłował nas zatrzymać, kiedyśmy zjeżdżali ze stoku; teraz, kiedy wracamy i mamy w oczach pług złoty, skrada się wątpliwość, czy wogóle tę czarną kresę namalował malarz. W gruncie ta wątpliwość jest już początkiem tryumfu samego artysty. Są obłoki, chmury, biel śnieżysta, nieskalana apoteoza jasności, która się doprasza, by na jej tle położyć czarny zygzak ze szpon, czy skrzydeł kruka. Gdy nam wpadnie do oka to pierze djabelskie, zaczyna się w nas mieszać biel i złoto i nagle dostrzegamy cud cudów — *to jest szafir!* Na tle światła, obrotu nieba i pławienia się słońca zjawia się ten szafir jako dno rzeczy, ostatnia tajemnica. Zjawia się jako spokój, rozkosz ciszy, nieziemskie ostateczne nasycenie urodzonych zaświatów.

Mamy kurtynę, która się rozdarła. Za nią lśni szafir, i tym szafirem upajamy się jak winem. Na dole ziemia dawała się rozrywać, teraz niebo z chmurami powtarza to samo: włócznie archanielskie, podnosząc się ze wszystkich stron, oznajmiają, że jest zwycięstwo. Oglądamy bohatera. Na tle obłoków i błysków gorejącej monstrancji nieba oczy dostrzagają Spokój, Ciszę, i Dostojność Wszechrzeczy.

. . . .

. . . .

Pamiętam olśniewające wrażenie, gdy zobaczyłem „Ziemię“ po raz pierwszy w jednym z banków Warszawy. Trzeba było załatwić pewne pieniężne sprawy Reduty i już wchodziłem do gabinetu dyrektora z obawą, czy potrafię przeprowadzić należycie sprawę, najeżoną cyframi i rachunkami. Ale zamiast o cyfrach, zaczęliśmy mówić o obrazie na ścianie; a kiedy po godzinie wynurzeń z powodu zmartwychwstania natury i najgłębszej prawdy, utajonej w szafirze, żegnaliśmy się, to stało się, że trzymaliśmy się bez słów za ręce. To, z czem przyszedłem wówczas do banku, zostało załatwione bez najmniejszych trudności i moja misja (w którą jeden Osterwa wierzył) ku zdumieniu wszystkich w Reducie, na dziwnie okrężnej drodze stała się całkowicie owocna. Opowiadam o tym wypadku dlatego, by choć w słaby sposób ukazać oszałamiające działanie, jakie wywołuje „Ziemia“.

Wsiąkamy w ziemię, widząc tłustą glinę, błoto na równi pochyłej i zmaganie się pługa. Niebo zapala się tysiącem świateł. Na tle szafiru pokazuje się zygzak złocisty i dobywa z serca naszego, związanego krwią z pokoleniem rolników, ten sam śpiew, który brzmiał kiedyś w Eleusis, a który jest cudem w swoim rytmach dzisiaj podczas Rezurekcji.

„Ziemia“ jest obrazem religijnym. Jest w niej skrót wiary naszego narodu, myślenie, oparte na czuciach serca, reagującego po polsku. Akordy światła, strzeliste, jak w Ołtarzu, dają przeczucie chóru Archaniołów. Wieko grobowe podnosi się i z niem Ten, który zmartwychwstaje. Na płótnie błąka się czarne pióro.

W skarbcu, w którym Polska ma prawo skupić wszystko, co wpływa z jej najwyższego ducha, obraz „Ziemia“ ma wyznaczone miejsce zgodnie z porządkiem hierarchij kosmicznych. Jest on świadectwem tego, co Polska wniosła do świata, który funduje człowiek wierzący, mający kontakty z Niebem.



III. BALLADA.

W „Balladzie“ mamy obraz, o którym można powiedzieć, że reagują nań najsilniej dusze kobiece. „Ziemia“ nie działa tak pobudzająco na ich fantazję, jak to malowidło, pełne sekretów, owiane arcylekką pajęczyną, przesłaniającą bajkę. Nieco z boku od centru obrazu pędzi kareta. Wiatr niewidzialnym grzebieniem czesze brzozową aleję. Jej długie złociste włosy sypią skrami za każdem pociągnięciem tego czarnoksięskiego grzebienia.

Stykałem się z tym obrazem kilkakrotnie. Nietylko bezpośrednio, ile pośrednio, czując, jak oddziaływa on na psychikę kobiecą, zamieniałem się sam w jakieś medjum; reagowałem na obraz, jakby to był bursztyn potarty, czyli naelektryzowany. W Biblji jest mowa o wyjęciu żebra z Adama, czyli o stworzeniu zeń Ewy, i mam wrażenie, że coś podobnego zaszło z Ruszczycem, kiedy z żebra nieprzepartej tęsknoty i fantazji urodził swój obraz. Po tytanicznych napięciach, wniebowzięciach, celebrowaniu, zmęczony ewokowaniem światła, zabawił się, rzucając na płótno feerję. Tak Szekspir po napisaniu tragedji, szedł w objęcia komedji. Miałżeby Ruszczyc, stworzywszy świat nieskalanej bieli, nie zabłąkać się w lesie „Snu nocy letniej“?

Szkic do „Ballady“ (katalogu wileńskiego Nr. 109) uderzał wszystkich na wystawie w Wilnie. W tym najpierwszym szkicu białe chmury prężą, jak koty, rozleniwione ciała. W tej rozkosznej notatce zgubił się szafir, widać, że jest poplamiony. Wreszcie pień drzewa, odarty z zieleni, wyskoczył z ziemi — to idea alei drzew, która w innych szkicach, jak i w ostatecznym obrazie, tak opętała mistrza, że bez niej nie chciał dać migania błyskawic, przewalania się chmur i kosmicznego zamętu całej przyrody. Oględnie zatarł wszystko, coby nas mogło naprowadzić, jak po nitce do kłębka, do istotnego, najprostszego rozwiązania obrazu. Ale trudno zmylić serca kobiece. Czują zawsze, kiedy Hymen jest gdzieś w pobliżu. Że zaś Hymen w obrazie istnieje i najwyraźniej elektryzuje aurę dokoła, — pokazuje kareta ślubna. Do pary z tą karetą zjawia się nerwowość błysków, mieniących się jedwabiście. Leci landara tajemnicza... cóż ma być w niej, jak nie ślubna para? Aleja rozchyla się, przepuszcza pojazd, a potem zamyka się za nim jak brama. Kto wie, czy nie zgasłaby pochodnia Hymenu, gdyby nie szał, który zmusza pędzić?... Magja obrazu polega na tem, że trzymając tę samą nitkę wątku w ręku, zaczynamy śnić i fantazjować. Gdy zbliżamy się do jej końca, następuje gwałtowne otwarcie oczu. W przerwie, czyli w spięciu, dzielącem te dwa uderzenia serca, nie tylko pryska cały czar, ale jest wstrząs, z nim obudzenie, czyli smak suchej rzeczywistości. Więc — jest czesanie wiatru, z rudych warkoczy sypią się iskry. Nagle — oko ogląda zwiędłe liście! Serce czuje, że skończyły się iluzje. Albo znowu — są kolumny białe, jak fronton katedry. Światło oślepia, rodzi się uczucie, że zacznie się jakiś obrzęd. Cóż się dzieje, że nagle bielmo spada z oczu, i że widzimy tylko pnie białych brzóz, na których upiornie zaświeciło światło. Kałuże są tam, gdzie widzieliśmy kwiaty.

Długo nie mogłem zrozumieć, skąd się bierze na karocy cynober — czerwona plama na miejscu stangreta? Oniemiałem, kiedy odkryłem, że *kareta jest pusta*. Zrobiło mi się zimno. Czyżby pędziła trumna? Zdało mi się, że konie skoczyły w bok, że bies zachichotał, i że ta czerwień na koźle „rozkrzciała“, paląc się jak demoniczny kwiat. Tak mi się brzozy białe zamieniły na drużki, że widziałem, jak rzuciły się w uniesieniu przed siebie, aby pojazd zatrzymać. Te inne obok karety cofając się gwałtownie, czyż nie utwierdzają nas w tem, że kareta jest pusta?

Oślepienie, przerażenie, turkot landary, świst wichury, noc, migotanie błyskawic, — to wszystko wprowadza nas w trans. Patrzymy, czujemy podniecenie i niepokój, z którym rady sobie dać nie możemy. Zjawia się pytanie i twardo domaga się odpowiedzi. Skądże wziął Ruszczyc ten czerwony fanar na karocy, tę krew, która krzyczy, lecąc aleją? Ognia, cynobru, nie było w obrazie „Zie-



F. RUSZCZYC ZE SZKICOWNIKA. BRZOZY „BALLADY“ (1898)

mia“. Róż, który tam odcina grudę od nieba, jest dyskretny. Skądże wziął malarz ten krzykliwy, rozdzierający głos, ten płomień, od którego dym włóczy się po całym obrazie? W „Ziemi“ biel tryumfuje. Płuca czują zdrowie, jak kiedy spadnie świeży śnieg. Tu, w „Balladzie“ — ciemność połyka światło i w chmurach kłębią się jakieś stwory. Ryki burzy nie mogą zagłuszyć dudnienia karety.

Z ogniem moglibyśmy załatwić się zdawkowo. Przyjąć, że malarz dał ogień, skoro czart siedzi na koźle. Byłby to ogień mocno literacki, zrodzony z mózgu, nie z przeżycia. Mamy karetę, na niej kłąb czerwieni. Do tej jaskrawej plamy mistrza prowadziła pewno nie przypadkowość. W obrazie jest zuchwałość. Malarsko konsekwentna, demonicznie logiczna. Na brzozach upiorne światło nie chce dać się zedrzeć. Szafir w kałuży drży, jak w febrze. Widać, że konie skaczą w bok, i że jest jakiś zaczarowany, niewidzialny mostek, jakiś próg, którego nie chcą przeskoczyć. Białe kolumny nie znikają, ale zamiast kościoła zamajaczył nagle dwór. Czyżby ogień w czerwonej latarni na drodze do ojcowskiego domu zwabił dziś tę pustą karetę, jak zawsze wabił gości? Oko nasze, utkwione w czarną noc i w gęstwę po prawej stronie szuka zachodzącego słońca, które w obrazach Ruszczyca znajduje się zwykle po tej prawej stronie. Konie się zlękły, poczuły, że w pobliżu jest zły duch. Im więcej wpatruję się w ten obraz, tem bardziej staję się anteną dla fal, które od niego płyną. Słyszę głos Słowackiego: „Jak to zahamować wóz, gdy cała droga w piorunach żądzy z pod kół zaświeciła?“

Ruszczyc znalazł się w wichrze. Był po nabożeństwie, które celebrował w Bohdanowie, mając ziemię orną, pług i chmury, pełne zwycięskich sygnałów. Możemy robić rozmaite domysły. Pytać co znaczy to kręcenie się wspak wszystkiego w porównaniu z obrazem „Ziemia“? Wszystko się rozwiązało w „Balladzie“ nie w innym porządku, jak w tym, który ustalają szkice. Chmury i lazu-



F. RUSZCZYC SZKIC DO „BALLADY" (1903)

ry mamy na początku, aleję na końcu, wreszcie na samym najostateczniejszym końcu — jednem pociągnięciem pendzla — fanar na karocy.

W tej kolejności, zmierzającej do wydobycia w obrazie nastroju snu czy fantazji, ogień, który jest na końcu, powinien być na początku. Niema nawet szkicu, któryby dawał przed aleją i chmurami plamę czerwoną. Wiemy jednak, że sny są filmem, rozkręcanym w odwrotnym kierunku i że kończą się tam, gdzie się właściwie mieści początek obrazu. Śpię i ktoś puka w okno. Budzę się ze snu i otwieram oczy. Przypominam sobie jakiś sen, przy końcu grom, jakby na sądzie ostatecznym. Ileż razy wyjaśniano nam, że czas w snach jest iście transcedentalny i że przyczyną snu było to stuknięcie w okno. Od tego stuknięcia, idąc w porządku odwróconym, czytamy swój sen.

U Ruszczyca ogień na karecie jest bezprzecznie ostatniem dotknięciem pendzla. Do tego czerwonego kwiatu szedł malarz, po śladach jakiegoś snu czy wizji. W gruncie zatem szedł od jakiegoś czerwonego słońca, którego sobie zrazu nie przypominał. Był już las, cała aleja drzew. Wtedy zaczął myśleć o karecie. Wreszcie kiedy ją postawił i wprowadził w ruch, błysnęła mu w pamięci czerwień zachodzącego słońca, którą widział kiedyś między drzewami jadąc przez las. Czerwień skoczyła z prawej strony na karetę, płomieniem strzeliła, strasząc konie. Poprostu płomień wyleciał z ciemności, jak u Szekspira Puk, i siadł na familijnej karecie, która wracała do domu, zimna i pusta.

IV. STARY MŁYN.

Możemy go widzieć w Krakowie. Wisi pomiędzy innemi obrazami w Muzeum Narodowem niedaleko wejścia i już nawet zdążył poczernieć. Ile razy jestem w Krakowie, krążę koło niego, nie spuszczam go z oka i upajam się ciepłem, które w nim jest, a równocześnie jego chłodem.

W Ruszczycowskim młynie ucho dosłyszy turkotanie, jakieś kuranty, jak w „Starym Dworze“ Moniuszki, który również w Oszmiańskiem „straszył“... W Bohdanowie Ruszczyców nie znajdziemy ruin starego zamczyska. Grodzisko, które rodzi legendy, znajduje się tam nieco wyżej, niedaleko Holszan. W dolinie rzeczki Holszanki, nad kwiecistemi łąkami, pracował kiedyś młyn i w oczach wrażliwego dziecka tworzył czarnoksięski teatr, przybytek dziwów, wyśniony Eden. Młyn nietylko turkotał. Woda głęboka, cicha, która się w nim lała, świeciła jak lustro. Nie chciała spadać w przepaść, choć musiała spadać. Zrywała się potem na dole i przeistaczała w wielobarwnego, mieniącego się motyla. W galerji obrazów Ruszczyca ten stary młyn, pamiątka dziecinnych lat, odegrywa rolę portretu zmarłego, kiedyś dobrze zapamiętanego antenaty (patrz str. 277).

Cóż jest właściwie w tym obrazie? Woda, młyn, mostek, zbocze doliny, za młynem, i kawałek brzegu po stronie widza, oglądającego cały pejzaż. Młyn jest drewniany. W promieniach zachodzącego słońca krwawi się cały pożarem, nieledwie dymi. Tworzy górę czerwieni, pod którą otwiera się przepaść, a w niej — kręci się jezioro z ultramaryny i srebra.

Oczy nasze starają się zrozumieć zagadkę młyna. Idą pod ziemię, widzą, że ten młyn mocno siedzi na cyplu lądowym. Jedna woda za młynem leci i szumi, druga na pierwszym planie przed młynem przegląda się w niebie. Łąkami przyszła ta woda w naszą stronę. Po młynie zaczynamy widzieć mostek. Pochylając się na mostku, widzimy jak się paszcza jakaś czarno rozwiera i z tej paszczy wylewa się woda. Młyn zamienił się w czerwoną latarnię i usłużnie nam przyświeca. Pociąga nas woda spokojna. Zanim poleci do młyna, zanim zacznie kręcić koło, jakaż jest cicha, jak bardzo pełna oczekiwania, które nawet nie śmie spytać, co będzie? Jest błogo, że ta woda spiętrza się między nami a młynem z całem zaufaniem, czując nasze braterskie ramiona. Bo młyn tę wodę wspiera, podobnie jak brzeg, na którym stoimy. Nie dziwimy się Ruszczycowi, że krążył dokoła młyna, że brał w oko tę wodę, że wreszcie znalazł miejsce osobliwe, w którem sami stajemy się częścią obrazu. Krążył, szukał, znalazł idealny punkt i jeszcze więcej, bo porę dnia, kiedy słońce żegna się z żywym, turkoczącym potworem i zionie w niego płomieniem gorącym, aby nie zamarzł w nocy, która idzie.

Stoimy na mostku. Pochylamy się w kierunku tej ciemności, gdzie woda znika. Młyn czerwony dudni tajemniczo, a w dole zaczyna wszystko kręcić się tanecznie. Rusałczana królewna — woda przestaje podnosić oczy do nieba lub wbijać je w zadumie gdzieś przed siebie. Zadrżała, pobiegła, niema dla niej większej rozkoszy, jak ustroić się w tęcze błysków i refleksów. Jest ciemno, choć wykol oko w miejscu, dokąd się stoczyła. Jest jasno, radośnie tam, gdzie trzymając oburącz swoją świetlistą sukienkę, zaczyna kołować iście świętojańsko. A kręć że się młynie - staruchu, zgrzytaj, trzęsąc zmurszałemi belkami. Nasze ucho łowi ten inny szum, który jest na dole, tam, w tym rajskim ogrodzie, gdzie migocą błyski, gdzie woda wzburzona rąbkiem śnieżystej piany zatacza dokoła zgrabny krąg, aby po chwili, skończywszy taniec, spadać już w dół rzeczki...

Długo śniła ta woda, skupiała się uroczyście, przez chwilę wisiała nad przepaścią, potem kołując, kręciła się, szalała, i wreszcie, jakgdyby nigdy nic, zabrała się i uciekła w dolinę. Mamy w tej dolinie magję, mamy muzykę i czarowny warsztat, mamy wreszcie mostek osobliwy, centrum najdziwniejsze zaczarowanego obrazu. Kręć się wodo na dole, upajaj nas ametystem, kobaltem, ultramaryną, szafirem!... Wir czy malstrom zamienia się w korowód iskier i kolorowych masek! Pochylamy się coraz niżej nad poręczą. Zaczyna nas ciągnąć przepaść.

Nie wiem, co myślał Ruszczyc, zaglądając do młyna dniem i nocą. Nie mógł się z nim rozstać. Wreszcie rozstał się z nim na chwilę — kiedy zaczął malować. Prysł czar, czy opętanie. Może jeszcze pozostało w uchu turkotanie kół, skoro nie można było do palety farb dodać jeszcze instrumentów orkiestry. Byłoby niewdzięcznością, gdybyśmy po ekstazie, w jaką wprawił nas obraz, nie odkryli w nim ostatecznie pewnych rzeczy. Mówmy teraz o nich z całem nabożeństwem. Myślę o tajemniczych, najistotniejszych orjentacjach, czyli dyspozycjach, które sprawiają, że przed „Młynem" drżymy i wibrujemy, jakbyśmy byli w teatrze. Duch jakiś poddał artyście, by namalował czerwień słońca po jednej stronie obrazu, błękity i upajające srebro świętojańskiej nocy — po drugiej. W dodatku — jedno wyżej, drugie niżej, jedno jakby się podnosiło i do nas zbliżało, drugie jakby się obniżało, od nas uciekało. Widząc czerwień, garniemy się do ciepła. Widząc lazury, czując chłód, kurczymy się, uciekamy. Czerwień przyciąga nas jak pożar, nie możemy stanąć w pół drogi. Podnieca nas kolor, magnetyzuje. Zupełnie inaczej czujemy, kiedy niebo jest nad nami, błękity, lazur, lub szafir. Ono nas uspakaja, chłodzi czoło, bierze nas za rękę, prosząc, abyśmy dalej szli bardziej uważnie.

W jakiejże matematycznie zadziwiającej zgodności z tem czuciem jest obraz Ruszczyca! Abyśmy mogli czuć skręcanie się wody, szał na dole, przelewanie się całej buńczuczności dalej do rzeki, nie wystarczą farby i pendzel. Możemy niemi manipulować, ale w naszej duszy nic nie jęknie, nic się nie odezwie. Aby nas porwać, aby nami zakręcić, trzeba jeszcze wiedzieć, w jaki sposób dotknąć nasze czucia i zręcznem pchnięciem tak zrobić, abyśmy wiedzieli, że jesteśmy na scenie.

Ruszczyc wiedział, co zrobić, aby zbliżając się do czerwieni, wywołać, że woda w obrazie podniesie się. Zamienił się sam w wysoki brzeg. Teraz my w sposób oniemiały widzimy, że woda nie tylko się podniosła, ale się istotnie o nas wsparła. Wiedział mistrz, gdzie położyć lazury, gdzie rozpylić topazy, gdzie srebro skupić, aby było ciężkie, jak cynowa misa. Otwierając drogę naszym uczuciom, (bo przecież nie — wodzie!), potrafił wywołać wrażenie, że ta woda zaczyna grać, obracać się w nas, szaleć nawet. Tam wschodzi, tam się zaczyna *Teatr,* gdzie *Aktor,* porywając nas, zmusza nasze czucia tańczyć, jak *On.*

Młyn ojcowski w Bohdanowie sędziwy, omszały, woda Holszanki, przepływająca przed tym młynem, — to dekoracja. Z tej dekoracji, z prawej lub lewej strony wypadają świetlne sygnalizacje (Ruszczyc był człowiekiem teatru) i te właśnie dziwne, niespodziane sygnalizacje uderzają w nas, zmuszają do obracania się, wprawiają nas w ruch wirujący, który jest najwyższym sensem obrazu. Jedno koło turkocze w ciemności, drugie obraca się już na wodzie w dole, grając światłem. My lecimy na mostek, albo jeszcze lepiej, aby wszystko widzieć, stajemy na brzegu. W uchu mamy melodję młyna, w oku akompanjament wody. Bez wyobraźni, bez bogactw wewnętrznej synestezji czyż mamy prawo zbliżać się do tego obrazu, w którym Ruszczyc zawarł tajemnicę swej twórczości, jak zawarł ją Faust w pentagramie ognistym na tle zimnego lazuru? Aż do trzew sięgająca żyłka sceniczna dała sobie cudownie radę z tym młynem. Poszukała miejsca, aby zrobić pakt z prawą i lewą stroną. Po prawej mamy słońce. Gdzież ma błysnąć ostatnią iskrą, jeśli nie na tym młynie, na zmiętoszonej czapie jego dachu? Wszelka natura zdrowa obraca się zawsze do światła. Gdzież mamy widzieć słońce, kiedy się ono stacza w noc, jak nie po tej stronie, gdzie zawsze zachodzi? Gdzie zachodząc tak od niezliczonych wieków, *stworzyło dyspozycję.* W nas samych po prawej stronie znajduje się owo sakralne miejsce, w którem oko widzi krew, dym i pożogę.

Zanim się rozstaniemy z obrazem, weźmy go raz jeszcze dobrze w oko. Młyn jest czerwony. Czujemy, jak się woda podnosi. Pociąga nas ognista plama dachu i, ciągnąc nas wzwyż, każe nam być oparciem dla wody. To jest po prawej stronie, a cóż po lewej? Widząc lazur, ametyst, zimne srebro na dole, oddalamy się imanentnem swem czuciem od obrazu. Prawą stroną zbliżamy się, tu zaś le-

[404]

wą najwyraźniej uciekamy, rozszerzając gwałtownie przestrzeń, aby woda mogła bez przeszkód gdzieś uciec. Leje się ona w tę utworzoną lukę i kręcąc się w kierunku wskazówki zegara, zaczyna się toczyć i obracać. Ruch czucia (nie — mięśni) wyzwala turkot tak, że i my powtarzamy go do wtóru. Koło narodziło się w nas i zaczynamy tańczyć.

V. JABŁONIE.

Kilka szkiców z natury pozwala stwierdzić, że wielki obraz Ruszczyca, zatytułowany „Jabłonie“, jest wynikiem nie tylko studjów i dociekań malarskich. Oko zatrzymuje się na nim, jak na pejzażu. Mimo realizmu tematu jesteśmy pod urokiem muzyki i równocześnie — baśni. Ale niema żadnej fabuły. Jakoż się to zatem dzieje, że poruszona jest nasza fantazja? (patrz str. 100).

Czytelnik, który nie widział obrazu, zadziwi się, gdy mu powiem, że są tam same drzewa, białe pnie, pomazane wapnem. Zainteresuje się, gdy dodam, że jest tam mgiełka, sukienka z gazy, pełna świecących gwiazdeczek. W tem słońcu, które dziś na jabłonie świeci, jutro zaczną te gwiazdeczki pękać, by urodzić mleczno-różowe kwiecie bogini Wenus, czy Afrodyty.

Na nagich pniach i złocistych pączkach kończy się treść malowidła. Dochodzi jeszcze dywan zielony, rozłożony na ziemi, to jest trawa i ścieżka, ta ostatnia prosta, jakby kto rąbnął, przecinając obraz z boku. Podaliśmy treść. Cóż się więc dzieje, że pnie i gałęzie, skręcając się tanecznie, przypominają ciała bachantek?

Mózg kontroluje oczy. Pnie są wylaserowane oślepiającą kredą, światło jest tajemnicze. Jakiż może być powód, że migają w naszych oczach nimfy, za kulisami zebrane baletnice, gotowe za chwilę tańczyć, jak na obrazach Degas'a. Działają na nas białe pnie, fascynują. Powtarzają się uporczywie jakgdyby te same ruchy rąk hypnotyzujące. Oko mimowoli czepia się ścieżki od trawy odbija się wyraźnie kolor gruntu brudny, wilgotny, gliniasty. Chwila — podnosimy oczy i widzimy na pniach białe widmo śniegu, które nie chce się z nami rozstać. Bies nas chyba posadził na miotle, że w jednem błyśnięciu imaginacja nasza z błota ścieżki przez widmo śniegu przelatuje do wiosny. Po krótkiej, karkołomnej jeździe, nie dłuższej, niż mignięcie błyskawicy, znajdujemy się w objęciach rozkosznego ciepła — słońca, które panuje w sadzie niepodzielnie, muska i całuje. Spoglądając na ścieżkę odruchowo, pytaliśmy się, skąd ona idzie, dokąd prowadzi? Teraz już wszystko wiemy.

Białe pnie przypomniały nam brzozy, ścieżka — drogę, po której pędziła kareta. Mając z powrotem „Balladę“ w mocno rozwartych oczach, cieszymy się, gdy wypadamy z kakofonji świszczącego wichru, kłębiących się mgieł, poszumu drzew, którym jesień brutalnie wydziera włosy — w ten sad pełen słońca, zapachów, przejrzystej gazy pączków, które dadzą jutro kwiaty, a pojutrze rumiane, soczyste jabłka.

Prężą się białe jabłonie. Coś się widocznie stało, bo schodzą się, zbliżają się do siebie, spoglą-

dają, dlaczego jedna jabłoń-towarzyszka odskoczyła od ścieżki? W tem samem miejscu, gdzie dudni w „Balladzie" kareta i gdzie na koźle buchnął czerwony płomień i zakręcił się djabelsko, tu mamy jakiś niesamowity skręt drzewa, które trzyma się jeszcze kurczowo ziemi, ale wychyla się, aby zobaczyć coś, co straszy. To coś w naszym mózgu zjawia się po raz drugi, tak samo, jak kiedyś nieuchwytne, z tej samej prawej strony, za ramą obrazu.

Co zamierza czynić Ruszcyc z naszą wyobraźnią? Nie sposób bowiem jest nie widzieć tego drzewa w paroksyźmie. Tego, które odskakuje i tego drugiego, co wychyla się i boi się przejść przez ścieżkę. Skojarzenia poprzez „Balladynę" Słowackiego poszły do „Ballady" Ruszczyca. Zamiast jesieni,



F. RUSZCZYC JABŁOŃ (1900)

sabatu w powietrzu, sylwety rozdartych chmur, lecącej Goplany oraz Chochlika, który na każde jej skinienie może się stać ognikiem, płomieniem lub biczem, — mamy tutaj skwar słońca, słyszymy jakby jakiś syk, o którym nie można powiedzieć, czy idzie od słońca, czy podziemnie, gdzieś z trawy wychodzi? Oko nie widzi żadnego rekwizytu, jak kareta w „Balladzie". Przypatruje się jabłoni, która naciera, i tej drugiej, która się ze strachu skręca, widzi jeszcze inną jabłoń, uderzającą gałęzią jak biczem. Przez sad wionęła elektryczność i ona to zbudziła wszystkie drzewa, a te, stanąwszy półkolem, pytają się, co się właściwie dzieje na ścieżce?

„Jabłonie" Ruszczyca są kompozycją. Szkice rozmaitych drzew były tylko materjałem do obrazu, który malował nie na zimno, ale w transie. Dał pnie nagie, wykręcone plecy-karki, które grzeje

słońce. Z czterech brzóz „Ballady“ zrobił dwie jabłonie, podwajając rozwidlenia każdej, by i tu były cztery drzewa i to mocno oślepiające po lewej stronie frontu.

Z jakiegoż przeżycia powstały, pytamy coraz bardziej natrętnie, dwa obrazy, dwie wielkie kompozycje, które się wzajemnie dopełniają i przez to nas wstrząsają? Kompozycje z tego samego roku, na tych samych sztalugach, niemal równocześnie zrodzone, jakby tym samym pendzlem, temperamentem, ogniem ukrytych wulkanów podziemnych?

Mickiewicz kiedyś, ulegając także wstrząsom podziemnym, wyrzucił z siebie dwie ballady — Świteź i Świteziankę, które działając jedna kolorystycznie, a druga muzycznie — dały to samo przeżycie, rozszczepione pod dwiema różniącemi się mocno maskami.

Na drodze w „Balladzie“ skoczyły konie, unosząc karetę. W tem samem miejscu w „Jabłoniach“ cofnęły się drzewa w popłochu. Czyżby jaki potwór chciał w tej godzinie słońca dostać się do sadu, pokazując, że nie mylił nas słuch, gdy stał się czujny? Pytamy się jednak, czy jabłonie podwojone, aby ich było cztery, to tylko przypadek? Czy ścieżka, skierowana, jak aleja brzóz, w naszą stronę i ocierająca się niemal o prawą ramę obrazu, — to także przypadek? Badamy skrupulatnie, czy to jest złudzenie, że w obydwuch tych obrazach jest plan jakgdyby tego samego działania? Wyraźnie powtarza się podstawowa dyspozycja mimo, że na tle tego samego planu w jednym obrazie scenarjusz pokazuje księżyc, w drugim — słońce.

Nie będziemy dalej schodzili w głąb tajemniczego laboratorjum genjalnego artysty. Wystarczy nam w tej chwili przeświadczenie, że jego wewnętrzna ognista natura rozdwoiła przeżywania ukryte, podziemne, że rozszczepiła się w formie dwuch obrazów z tej samej wulkanicznej lawy. Jakież to były przeżycia? Ciekawość chciałaby może nieco uchylić zasłony. Pamiętamy jednak, że artysta dał w obrazie tyle, ile uważał za stosowne, czyli że kurtyna spada właśnie tam, gdzie trzeba. Możemy domyślać się, dociekać, śnić nawet, co oznaczała kareta pusta i czy w tym sadzie czarownym, gdy później przyszło słońce i lato, dojrzały rajskie jabłka czerwone?

. . . .

. . . .

W najściślejszym związku z „Balladą“ i „Jabłoniami“ jest jeszcze jeden obraz. Na ciche wody wyszedł księżyc. Burza położyła niedawno pokotem na polu zboże. Oglądamy stok pola, pochylony ku wodzie, jak ów stok w „Ziemi“, po którym woły wlokły się z pługiem... Tak pięknie rodziło się wszystko na polu. Nagle przyszło gradobicie. Nie wiemy, czy po tem szaleństwie rozpętanego orkanu świeci księżyc, czy może gorące, ale już zastygające słońce. Światło skrzy się mocno na wodzie. Nie tylko razi, ale wprost — rani wzrok. Mając oczy wbite w to bolesne jakieś światło, stajemy, jak Lot, obrócony w słup soli, i wsłuchujemy się, zatrzymując dech, w ciszę, która zapada, która i na nas spływa w tej chwili dziwną Łaską.

Obraz zatytułował Ruszczyc „NA ANIOŁ PAŃSKI“.

VI. NEC MERGITUR.

Olbrzymi witraż Boga-Ojca w kościele Franciszkanów w Krakowie pali się fantastycznym blaskiem dzień cały. Majaczą ręce iście z Apokalipsy, z których jedna buduje światy, a druga kruszy je z powrotem. Wizjoner Wyspiański dał akt tworzenia się kosmosu, czyli „Stań się!“ i równocześnie akt niszczenia kosmosu. Kolosalna lewa ręka Boga - Ojca, ciągnąc demiurgicznie kolorowe, aż oślepiające wstęgi, każe młodym, świeżym światom lecieć, wzbijać się w górę. Ogarnia nas oddech ogromny, mamy przed sobą piorunowe oblicze Zeusa, jego dłoń nagą, lecimy w świat, którym władają archanioły. Cóż się dzieje z nami, że tracimy dech, za słabi, aby utrzymać się w górze. Nie mogąc sami świecić, spadamy. Widzimy, jak po lewej stronie sypią się wraz z nami umarłe światy. Prawa ręka Boga, odziana w rękawicę ze skóry plamistej pantery, miażdży żelaznemi palcami to, co poprzednio stworzyła lewa. Ocean kipi pod stopami, rzuca się żarłocznie w górę i, rozwierając nienasyconą paszczę, połyka umarłe światło. Mamy białą kipiel czy pianę w oku, w uchu trzęsienie ziemi, zgrzytanie zębów.

Z „Genezis ducha“ jest wizja Wyspiańskiego — praca Demiurga: „Stań się i giń“, twarz piorunowa i ręka wszechwładna. Z modlitwy Słowackiego, najwyższej chyba i najbardziej strzelistej, jaka powstała na tym globie, rodzi się cała kontemplacja, prawda o zniszczalnej materji i o niezniszczalnym duchu.

W „Nec mergitur“ Ruszczyca ocean rozjuszony przypomina dolną połowę tego witrażu. Malarz i tu zapalił światło meteorów i komet. Dał wytrysk czerwonych wulkanicznych bazaltów, płynących z wnętrza ziemi. Szaleje ocean, uderzając wodę, aby wzdęła się i zamieniła w górę. Niema tu ani lewej ani prawej ręki najwyższego Ducha, ani czoła, w którem się pioruny mieszczą. To wszystko najwyższe, jednocześnie potencjalne i kinetyczne, znajduje się gdzieś w górze, za ramą obrazu, jako dalszy ciąg, dostępny temu wzrokowi, który utrwalił w sobie wizję Wyspiańskiego. Jest ocean. Są przepaści z wody. Jak dym tajemniczy unosi się w powietrzu pył kosmiczny. Oko nie znajdzie słońca, oko nie znajdzie księżyca. W zapadłej ciszy jest chwila osobliwa. Z ogni, z płomieni, z czerwonego krzyku fanfar, z trzepotania sztandarów, z rozdymania się purpurowych żagli zbił Ruszczyc korab fantastyczny.

Imaginacja jest na to, aby wyzwolić zamknięty w tym obrazie rozmach. W jakiż sposób inaczej, jeśli nie rozwalając ramy w górze, zobaczymy fragment podniebnej kolumny w rozdętem ponad miarę malowidle? Skrawek, którym się zajął Ruszczyc, jest cząstką kosmosu. Rozdymając go a jednocześnie ograniczając i ściskając, otrzymujemy, jak u Wyspiańskiego — *symbol*.

Pług Ruszczyca był związany mistycznie ze zbożem, zasiewanem w jesieni i z przeczuciem przedwiośnia, które przyjść musi niechybnie. Później toczyła się kareta i wpadliśmy z jesieni w objęcia jabłoni, idącej wiosny i sadu. Teraz mamy statek, okręt, korab, arkę Noego. Tyleśmy w życiu polskiem podziemnie śnili, płynąc po morzach w okrętach Conrada-Korzeniowskiego, że nam ten czerwony widmowy korab Ruszczyca jest czemś dobrze znanem. Serce przeczuwa, że z nieba spadł i że na oceanicznie wzdętych odmętach błąka się, nie wiedząc, czy go nie wciągnie w bezdeń królowa potworów, Amfitryta.

Trzy razy po kolei dał nam Ruszczyc coraz inne rekwizyty w swoich obrazach i za każdym razem zawsze w zgodzie z tajemnym planem — w tym samym niezmiennym punkcie, zawsze po prawej stronie obrazu. Już nie mamy wątpliwości: reinkarnacja coraz innych naczelnych zjaw czy dominant, mimo zmiany światła, pozwala czytać w malowidle. Odczytujemy w niem i to, co kryje się pod powierzchnią. W „Nec mergitur“ niema słońca ani księżyca. Jesteśmy daleko od „Ziemi“, w której był Bohdanów. Jesteśmy równie daleko od wszelkiego przeżycia osobistego.

Znajdujemy się w punkcie, w którym zaczęło rozdwajać się światło, tworząc rozszczepienie: tu aktywność, tam bierność. Łącząc, mieszając teraz oba światła, otrzymał Ruszczyc fluidy, z których mu łatwo było wydobyć jak w teatrze pełną czaru sztuczną atmosferę. Malarz pracował niemal jak alchemik.

Korab jest czerwony. Któż nie żachnie się, oglądając przed sobą widmowe purpurowe żagle! Przebiega dreszcz, że to może nie korab żywy, lecz — trumna! Bies pracuje, aby obłąkać w nas myśl. Serce czuje, że ten korab — to Polska. Że na samym szczycie wzdymającej się w górę fali moglibyśmy zobaczyć zjawę — upiora rewolucji 1905 roku. Pęka ocean, przepaść otwiera się zewsząd, okropna fala, zastygła w formie czarnej rafy, mrozi naszą wyobraźnię. Przecież ten korab, tańczący na wodzie, to czerwone widmo — to jakieś nowe wydanie djabelskiej karocy, która była pusta i którą djabeł popędzał, żeby strzaskała się o drzewo przydrożne!

Czepiąmy się światła. Idea trzymania się kurczowo planu podziemnego wyprowadzi nas na prostę drogę. Mamy pług na zboczu, karocę w alei. Wiemy teraz, w jaką stronę płynie korab i dlaczego przed nim na wodę padła poświata i zbiła się w złocisty, majaczący wieniec. Teraz oczy dostrzegają morze krwi, które się ściele na wodzie, najokropniejszy cień, jaki tylko można sobie wyobrazić. Latarnie świecą, szeroko rozwarte oczy korabia patrzą przed siebie. Fala, wznosząca okręt, cisza, krew, wszystko trąca o serce nasze. Słyszymy głos złówróżbny, że teraz okręt się roztrzaska. Potwór, wynurzający się po lewej stronie z czarnej wody i błysk nad otwartą przepaścią rodzą sprzeczne uczucia, wicher gwałtowny myśli. Teraz rozumiemy, jak bardzo jest wzdęta i niebezpieczna fala.

W chałupie na weselu w Bronowicach, gdzie rozbrzmiał wyraz „Polska", Panna Młoda pytała: „Kaź ta Polska?". Znalazła ją w swojem sercu. Jedna ręka, którą się kładzie na sercu (Słowackiego *ręka serdeczna),* druga, którą się bezwiednie kładzie na pierwszą, aby serce wzmocnić i wziąć z niego siły (Słowackiego *ręka piorunowa)* — te ręce pozwalają nam zbudzić oczy astralnie.

„Nec mergitur" wisi w Wileńskiem Towarzystwie Przyjaciół Nauk na ścianie. Małe schody prowadzą do góry. Idąc — natrafiamy znienacka na kąt, w którym obraz świeci, jak ołtarz. W tem olśnieniu ręce mimowoli siebie szukają, powtarzają odwieczny gest, który nam poddała matka-ziemia, właśnie ten gest Panny Młodej, kiedy jej powiedział Poeta, gdzie szukać w sobie, aby poczuć Polskę. Bez tych rąk — choćbyśmy nawet niemi nie poruszyli, a wszystko czuli tylko w sobie potencjonalnie, — nie zrozumiemy nigdy tego wieńca w obrazie, tej glorji męczeńskiej na wodzie. Mamy jakoweś finale, ale i początek nowego życia. Jest obcowanie świętych, jest także obcowanie męczeńskie, i z obydwuch wyrasta w nas oślepiająca jasność, pewność, że korab Ruszczyca, Arka Noego, nie roztrzaska się. Gdzieś, z jakiejś kolumny światła — nie wiemy skąd, ale napewno nad nami — poleciała smuga i ona to, zbijając się teraz w mgławicę na wodzie, zaczyna grać, świecić tryumfalnie. Położyła się właśnie na drodze, dokładnie nad rozwierającą się przepaścią, oddzielając korab i wzdętą falę od tego cmentarza na wodzie który wygląda jak umarły krater. Bezwiednie, w odruchu wznosząc oczy w górę, opuszczając je znowu w dół, mając przed sobą to morze krwi, a obok czarną, bazaltowo skrzepłą głowę — ostatni zapewne czarny próg, o który mogłaby się roztrzaskać kolorowa nawa, zbita z drzewa, obwieszona chwałą przeszłości — oglądamy wryci, zdumiewającą, życiodajną, zjawioną nagle światłość. Po raz drugi mamy w obrazach Ruszczyca — *Zmartwychwstanie.* W pierwszym — w „Ziemi" — światło mocowało się na niebie z ciemnością. Tutaj — w drugim — Duch kładzie się na skłębionych falach, odmętach i przepaściach. Tam z demonicznego ptaka leciało czarne pierze. Tu łeb się jeszcze podnosi z wody, ale między nim a ofiarą, którą chce połknąć, ściele się pokotem światło — pierścień nowych zaślubin. To nic, że korab, jak drewienko znikomej zapałki na bezmiernym, wzburzonym oceanie, ze swą treścią, ładunkiem

świętości, wygląda jeszcze upiornie w obłędnem świetle latarni. Czujemy już, że uratowany będzie skarb, chleb ewangeliczny, nad którym pochylało się serce całego narodu poprzez słowa prorocze naszych wieszczów.

Niema w „Nec mergitur" ani krzty naturalizmu. Kruszone są stare światy, nowe zapalane. Jest osobliwa godzina i jest wzburzona fala oceanu. Ale my już nie boimy się przepaści. Ocean może pęknąć — korab nie rozbije się, nie utonie. Woda czarna i zła już nie pochłonie Narodowej Arki.

„Stań się!" czyli biblijne „Rua - aur!", akt twórczy jest w tym obrazie. Pod maską twardej opoki była tylko woda, która musi spłynąć z powrotem w głębinę. Pokazał się demoniczny potwór i jeszcze go widzimy. Gorejące oczy korabia są szeroko otwarte. W „Balladzie" zjawa karety była pusta. Konie skoczyły, bies zapalił ogień. W „Nec mergitur" kareta zamieniła się w korab, o który serce uparcie teraz walczy. Rozwiały się jak mgła, konie, które były zaprzężone do pudła. Do korabia jest teraz zaprzężone słońce i ono go prowadzi bezpiecznie, choćby się jeszcze bardziej wzdęła woda, choćby ocean wyprawiać zaczął najbardziej infernalne sabaty, robiąc zrywy i otwierając przepaście.

Odstęp sakralny siedmiu lat dzieli „Ziemię" od „Nec mergitur". Dwa wahnięcia szczytowe są przedzielone przepaścią, jak dwie wysokie góry.

VII. PRÓBA GENEZY OBRAZU „ZIEMIA".

Jeden ze szkiców Ruszczyca, przywiezionych z Bornholmu, przedstawia pogrzeb chłopski, przepojony uczuciem grozy. W kilka miesięcy później, wróciwszy do Bohdanowa, Ruszczyc namalował „Ziemię". Do Bornholmu jeździł, by odwiedzić krewnych swej matki i nie spodziewał się zapewne, że na cmentarzu przeżyje gehennę boleści. Chciał uporać się z tą wyspą, odszukać krewnych, ucieszyć się tem, że będzie stąpał po ziemi rodzimej wikingów. Dzięki kropli krwi ze strony matki był potomkiem normanów i chciał powitać morze, ujrzeć żywioł, przed którym dusza zawsze staje z nabożeństwem.

Możemy oglądać szkic Ruszczyca — postacie bez ruchu jak u norweskiego malarza Muncha, (pisał o nim Przybyszewski). Jest tam milczenie, które przeobraża się w krzyk okropny. Wydaje się jakby upiór na cmentarzu żłopał krew z serca i zadajemy sobie mimowolnie pytanie, czy ten wstrząsający rysunek z Bornholmu nie da więcej znaku życia o sobie?

Nasze chłopskie pogrzeby są idyllą w porównaniu z tem, co Ruszczyc oddał w obrazie, przeżywając pogrzeb na Bornholmie. Słowiańska miękkość i optymizm wewnętrzny nie potrafią tak zakląć łoskotu trumny, uderzającej o kamienie, aby echo tego łoskotu poszło w nieskończoność. W obrazie po tym łoskocie zapanowała cisza. Na czoła wystąpił śmiertelny pot. Nasze stypy i nasze tkliwe lamenty są słońcowe i przypominają skowronki. Tam — na Bornholmie świat jest surowy i tragiczny. Sama wyspa — to resztka lądu, którą po każdej burzy coraz więcej chłonie rozwarta i żarłoczna paszcza oceanu. Kto był na niej, wie, że ta siedziba wilków morskich odbija w sobie sagi średniowieczne Sturlesona. Śmierć jest tu jak morze, które nigdy nie zwraca skrawka zabranego lądu. My jesteśmy inni. Z jakiemże zaufaniem możemy opierać się o błękity nieba i nie być tak twardzi i nieustępliwi, skoro ziemia, po której chodzimy, pozwala usuwać kamienie i zwiększać swe matczyne ciało, aby podwoić nam siejbę i zboże?

W pogrzebie na Bornholmie czujemy, jak krew stanęła w mózgu, jak na bladej twarzy skrada się obłęd. Stajemy, jak słup soli, bez ruchu, i nie wiemy, czy za chwilę nie rzucimy się,

 [110]

aby sami żłopać krew, jak kiedyś w świętym gaju w Upsali. Krew ociekać będzie z poszarpanych ofiar ludzkich i natura dokoła zmieni się w okropne jatki, gdy na drzewach cmentarnych zawisną głowy, jelita, zębami rozdarte ludzkie mięso...

Szare granity Bornholmu są czasem beznadziejnie smutne. Nad morzem sterczy warownia— stary Hamerhus. Zielony kolor Bałtyku blednieje, gdy ciągną zdradliwe mgły, i wygląda jak bielmo, którem zachodzą oczy umierającego. Ruszczyc uchwycił to bielmo. Dał dowód, że jest z tej samej rasy artystów, co Juljusz Słowacki. Będąc wrażliwy jak mimoza, jakżeby mógł nie rozszerzyć kręgu widzenia, nie pójść oczyma pod wodę, nie oglądać tego, co przed naszym wzrokiem chowa Amfitryta? Epizod cmentarny uderzył go mocno. Wiele dni jeszcze pamiętał, jak serce przestało mu bić nad mogiłą, jak ręce jakieś zimne chwytały go za gardło...

„Ziemia" powstała w Bohdanowie. Bułhakowi pokazywał sam Ruszczyc tę górę, nad którą wzbiły się niebotyczne chmury. Mamyż początek obrazu związać tylko z glebą, z wołami i chłopem? Na Białej Rusi jeszcze dziś fetują „dziady", uśmiechając się do umrzyka, obok którego składają na ziemi w garnuszkach jadło, aby złożywszy go potem do grobu, móc spać spokojnie. Na to jednak, aby nad całą Oszmiańszczyzną, do której także należy Bohdanów, i która jest olbrzymiem ornem polem, podniesionem w kształcie ołtarza w niebo, zechciały się zebrać chmury i zapaliły się na nich znaki ogniste, — na to trzeba aby w samym artyście nastąpiło wstrząśnienie, zmusiło odbić się od zjawionej okropności i, szukając reakcji, malować „Ziemię". Ktoś zżyty ze sztuką opowiadał mi o swojem wrażeniu, kiedy zobaczył po raz pierwszy „Ziemię". Sformułował je w ten sposób, że *„oślepiła go błyskawica"*. Porównanie jest trafne, skoro zjawa białych chmur roz-



F. RUSZCZYC POGRZEB NA BORNHOLMIE (HIDDENSEE 1897)

dziera *raptownie* żałobny całun, który potem lata, zamieniony w strzępy. Oglądamy blask i nowe życie, podnosząc się do góry w kierunku nieba i czujemy, że to jest najwyraźniejsze *Przezwyciężenie Śmierci.* Jesteśmy zahypnotyzowani popędzaniem wołów i rozdzieraniem ziemi, która jutro nad ziarnem zamknie się, jak grób. Na niebie mamy Wielkanoc. Błyski i blaski budzą nasze oko i przewrażliwiają ucho — słyszymy zgrzyt pługa, uderzającego o kamień.

Do wielkich sekretów natury imanentnej należy, że osoby, występujące w dramatach wielkiego poety, nie przepadają wraz z końcem tych dramatów, lecz żyją dalej. Czytając Słowackiego wita czytelnik pod nowemi maskami osoby, o których myślał, że nazawsze szczezły. W malarstwie taka reinkarnacja ma też swoje miejsce.

Na pogrzebie Ruszczyc zeszedł na dno okropności. Szkic jego dowodzi, że przez chwilę był w świecie, gdzie jeżą się włosy i zamiera serce. Przeżycie Bornholmskie nie mogło zniknąć bez śladu i musiało doprowadzić do tego, że kiedy przyszła odpowiednia godzina, musiał odbić się od tej tragicznej wizji. Napełniony nagle grzmotem, zrzucił z serca kamień, który go przytłaczał. Obcując ze sztuką tego wielkiego malarza i mając jeden dokument — ten z Bornholmu — mamy prawo spytać, gdzie jest z kolei dokument drugi i wreszcie trzeci? Taki, któryby świadczył o odrzuceniu radosnem tej śmierci, i jeszcze inny, mówiący o tem że artysta zabłąka się ponownie w ciemnościach, które przeżył. Jeśli już dotykamy życia tajemnego duszy — a to jest tematem naszych poszukiwań podziemnych — musimy nie tylko wytłomaczyć krzyk, ujęty w obrazie „Ziemia“, jak w krysztale, ale i zejść raz jeszcze w atmosferę grobową. Znaleźć musimy obraz, urodzony z żebra „Ziemi“. Musi wrócić przeżycie mroczne, brak oddechu. Musi dać się widzieć na jednej linji groza, strach, potem wzlot w górę czuciem zmartwychwstania i znowu opadnięcie. Po kolei oglądać musimy cmentarz, chwytanie powietrza, nie pozwalające udusić się, i znowu mękę upartą, nie dającą spoczynku. Prawa wewnętrznej naszej natury muszą prowadzić z cmentarza do chwili jakiegoś błysku światła, protestu wobec mogiły, bez czego nie możemy już żyć i oddychać. Prawa te spowodują, że na końcu, przeżywszy grozę, przeżywamy rozkosz poczętych światów, zabłąkamy się znowu między groby, tym razem już osobiste.

Szukając, natykamy się na „Pustkę“ Ruszczyca *). Wzgórze cmentarne, dom upiorny, chmury lecące na niebie, jak w „Ziemi“. Rozdzierane są te chmury przez wichry nad domem, który w naszych oczach staje się domem samotnika. Świsty rozdzierają powietrze i jesteśmy porażeni grozą obłoków, grozą tej farby sinej, która już sama wystarcza, aby przemknęła w nas myśl o beznadziejnej rozpaczy. Szukanie nasze nie było jałowe. Trzymamy w ręku dokument trzeci, który, mimo hałasu całej przyrody, kryje w sobie czczość, nudę, pustkę. Nie trzeba się bać wyrazów. Obok jesiennych brzóz, zeschłych i zżółkłych, rwanych na strzępy, jest krzyk natury, strach, co i nas ogarnia. Czyż ten cały pejzaż nie jest cmentarny? Dom czyż nie wygląda jak trumna? W nas samych ukazuje się upiór i skowycze wisielczo...

Analizując po kolei trzy wspomniane obrazy dochodzimy do odkrycia nitki, która je łączy podziemnie. „Ziemia“ i „Pustka“ mają podobieństwa, rzucające się w oczy, ale ta ostatnia jest deformacją pierwszej. Nie jest trudno podeprzeć tę tezę szeregiem argumentów. Zapewne, że woły i pług są zastąpione przez piętrowy dom, i że zbocze góry, zamiast się pochylać na lewo, skłania się na prawo. Analiza szczegółów jest pouczająca, dopomaga ona do sprecyzowania różnic i podobieństw, które w ostatecznym wyniku w sposób uderzający ujawniają wewnętrzny związek obydwuch obrazów.

Jakąż rolę odegrywa z kolei szkic z Bornholmu?

*) Patrz str. 28.



F. RUSZCZYC SZKIC DO OBRAZU „PUSTKA" (1900)

Dziecko, które nagle milknie, przerażone, zanim zakrzyczy z całej siły, nie mogąc się już opanować, czuje się przez chwilę zawieszone jakgdyby nad przepaścią. Budzi się w niem głucha świadomość, z nią radość z powodu ocalenia od niebezpieczeństwa, to jest życiodajny oddech. Tak samo jest z artystą. Między grozą, zawartą w szkicu z Bornholmu, a burzą nerwów, jaką widzimy w obrazie „Pustka", pojawia się owa cudotwórcza chwila otwarcia oczu z instynktownem podziękowaniem. Wiemy też, jak święci reagują na grozę. Jan od Krzyża w swoich lirykach wyraził przerażenie z powodu zjawionej i ogarniającej go pustyni czy pustki, potem ekstazę radości, że ocalał i po całem tem wniebowzięciu rozwlekłą skargę, że Bóg go znowu opuścił. Mistyka pozwala nam zrozumieć szkic z Bornholmu, krzyk, który w człowieku idzie w głąb, w „Pustce" inny krzyk, który idzie na zewnątrz.

W „Ziemi" oba te krzyki są obecne i tłomaczą najgłębszy sekret obrazu, który polega na tem, że jest nie tylko ich obecność, ale i ich równowaga Jeden idzie pod ziemię, z oraniem, z męką, z trwogą, przed widmem głodu, drugi z chmurami i światłem do nieba. A niebo, żeby nas uciszyć i uspokoić pokazuje to, co przejmuje nas zachwytem, to jest — szafir. Zestawiając trzy obrazy Ruszczyca, pogrzeb, orkę i pustkowie, zdobywamy ów wątek, który od wnętrza pozwala oglądać tajemniczy, a zadziwiający proces, rozwijający się logicznie w formie trzech etapów. Krzyk, co zamarł w gardle i rozdziera całą naturę — jest na końcu. Pośrodku znajduje się „Ziemia", która ten krzyk przeobraża. Mamy laboratorjum wyśnione, alchemiczną pracownię, która z grudy dobywa złoto i nie pozwala, aby obłęd wyjadał nam trzewia.

W obrazie „Ziemia" nie tylko żelazny pług krający ziemię, przeistoczył się w mistyczny złoty



F. RUSZCZYC

SZKIC DO OBRAZU „OBŁOK" (1901)
ESQUISSE POUR LE TABLEAU „NUAGE"

pług, w skry i blaski na niebie. Krzyk, uwięziony w gardle, zmusił nas zejść pod ziemię, zamknąć się jak w grobie. Jakiż jest piękny świat, gdy z kolei piętrzą się chmury i biorąc ten krzyk w siebie, zamieniają go w odgłosy tryumfalnych trąb!

Za chwilę przyjdzie zmęczenie. Upiór wróci i oczy przejęte znowu trwogą, obrócą się w stronę, skąd płynie świst i skowytanie wichury. W obrazie „Pustka" Jan Bułhak odkrył w związku z szafirem — w chmurach — sylwetę lecącego żórawia (patrz stronice 28 i 105)). Żóraw ten stał się w wiele lat później źródłem dekoracyjnych pomysłów Ruszczyca. Zaznaczając, *bezwiednie może,* jego sylwetę, wyraził artysta ogrom tęsknot, które cechują każdego wędrowca. Na wzgórzu, na szczycie jest dom. Malarz gdzieś obok szafirów, już w gwiaździstym wichrze, umieszcza ptaka, którego tak bardzo ukochał Słowacki.



VIII. ZAKOŃCZENIE.

Wątek tajemny, odkryty w jednym obrazie pozwala nam lepiej zrozumieć inny. Pogłębiamy w ten sposób rzecz, która się nazywa obcowaniem ze sztuką.

Mając żórawia w „Pustce" upatrujemy w nim tęsknoty artysty do domu, do „gniazda" swoich antenatów. Oglądamy, jak żóraw ten płynie pod prąd, zjawiając się z tej samej strony, z której zjawia się światło w obrazie „Ziemia". Razem z „Balladą" zebraliśmy w jedno trzy obrazy. Daliśmy jeszcze inną konstelację (wciąż to ulubione słowo Ruszczyca), wychodząc ze szkicu pogrzebu na Bornholmie. Czyż mamy mówić w tej konstelacji o nowej gwieździe, która pojawia się, jak echo?

Jest dwór *), pachną kwiaty i tylko na niebie przewala się chmura siwa. Po krainie wichrów, szturmów i żywiołowych spustoszeń mamy dokoła siebie świat miodu i mleka i tylko resztę nawałnicy, która już minęła i właśnie, jak echo, odzywa się jeszcze na niebie.

Obrazy Ruszczyca stały się dla nas etapami podróży w nieznane. Mamy klucz, aby po drodze otworzyć księgę tajemniczej wiedzy i zejść w głąb rzeczy, które umiał tak pięknie podawać także Czurlanis, młodo zgasły malarz litewski. Mamy chmurę na niebie, czy „Obłok". Śnieżno biały balon unosi się w powietrzu i, oddzielony od swego sobowtóru, który został na ziemi, szybuje przed siebie lekko i powiewnie. Zygzak po lewej stronie, okultystyczna błyskawica, ma swoją wymowę. Otwieramy oczy na procesy astralne, zachodzące w nas samych, widzimy te drzewa, pełne

*) „Gniazdo", patrz str. 261.

soków, ten obłok w górze pełny lekkości i rozumiemy, że te dwie rzeczy można albo rozdzielić, albo złączyć.

Ileż pozostało przed nami melodyj Ruszczyca, których nawet nie tknęliśmy! W lesie dogorywają śniegi i blask różowy zachodzącego słońca każe nam zerwać się nie ziębnąć. Gdzieindziej znowu jest jezioro, listki srebrne i różane. Z młynów możemy robić perły i ten różaniec dziwny poświęcić wróżce, która nam opowie, czem jest każda z pereł. Meble gadają ze sobą w kącie pokoju i kwiaty nawołują tajemniczo przed kantorkiem, na którym drży słońce, nie widząc, jak śliczny bursztyn, pod zeschłą trzciną w dzbanku puszy się i złoci. Sad u Ruszczyca żyje. Jabłoń przedzierzga się w świętego Mikołaja, w zielonego chochoła, obwieszonego złocistemi gałkami. Wszystkie krainy duszy są przed nami otwarte. Tam, gdzie był krzyż, urodzi się domeczek dla szpaków („Wiosna"). Nawet czarne skiby mają swoją poezję, gdy jak przez okno patrzą po za parkan na czysty horyzont...

Pragniemy czytelnikowi dopomóc, aby oglądając obrazy Ruszczyca, był przedewszystkiem sobą. Pocóż się dawać teroryzować dzisiejszym czasom, które lubią zajmować się techniką i przepisami, należącemi do samej kuchni? W teatrze, na przedstawieniu którejś z czarownych sztuk Szekspira nie ograniczamy się przecież do tego, aby tylko analizować kostjumy, dekoracje, muzykę lub tekst wiersza. Kurtyna się podnosi i wchłaniamy wysoką atmosferę sztuki, żywimy się, jak bogowie, ambrozją i nektarem. Poruszamy się wolni i niezależni, mając przed sobą świat objawiony, imanentny, zdolny nas nawskroś przeniknąć.

Dlaczegoż przed obrazami Ruszczyca nie mielibyśmy tak samo podnieść kurtyny i zapalić ogni?

O to właśnie chodziło temu wielkiemu malarzowi i artyście, aby świat inspiracji, który zaklął w swej sztuce, *był przez nas brany jak komunja* i przekształcany na śnieżyste obłoki i na wiosenny róż płatków, odnawiających świat.